



Italique

Poésie italienne de la Renaissance

XIII | 2010

Varia

Au delà du tombeau: Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne

Gabriele Bucchi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/italique/282>

DOI : 10.4000/italique.282

ISSN : 1663-4438

Éditeur

Librairie Droz

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 53-80

ISBN : 978-2-600-01489-2

ISSN : 1423-3983

Référence électronique

Gabriele Bucchi, « Au delà du tombeau: Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne », *Italique* [En ligne], XIII | 2010, mis en ligne le 23 juin 2014, consulté le 10 décembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/italique/282> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/italique.282>

GABRIELE BUCCHI

AU DELÀ DU TOMBEAU:
PYRAME ET THISBÉ
DANS DEUX RÉÉCRITURES
DE LA RENAISSANCE ITALIENNE



a fable de Pyrame et Thisbé tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (IV 55-166) fut pendant le Moyen Âge et la Renaissance une des plus connues parmi celles du poème latin. Que ce fût dans les classes d'école, dans le milieu de la cour, ou encore sur les places publiques, le récit des amants malheureux toucha entre XII^e et XVII^e siècle un public large et transversal.

Dans les pages suivantes, je voudrais prendre en considération deux réécritures, parues à une année de distance l'une de l'autre dans deux recueils poétiques de la Renaissance italienne. Il s'agit de la *Favola di Piramo e Tisbe* des *Amori di Bernardo Tasso* (1534) et du poème du même titre paru une année plus tard dans les *Rime toscane* (1535) du mystérieux «Amomo», un poète italien exilé en France, que Nicole Bingen a récemment proposé d'identifier avec le Napolitain Antonio Caracciolo.¹ Plutôt que repérer les écarts des deux auteurs par rapport au texte d'Ovide (ce qui, du moins pour la *Favola* de Bernardo Tasso, a déjà été fait) je souhaiterais mettre en évidence la présence d'intertextes qui opèrent dans la réécriture de l'auteur classique.² En effet, tout en restant dans un dialogue privilégié avec le texte latin, les deux auteurs se montrent néanmoins sensibles aux suggestions d'autres textes en langue vulgaire qui s'étaient à leur tour inspirés des *Métamorphoses*. C'est le cas, comme on le verra, de la paraphrase de Boccace dans le *De claris mulieribus* et surtout de deux épisodes de l'*Orlando Furioso*, dont le modèle se révèle (surtout pour Amomo) un vrai paradigme pour la scène de l'adieu des amants in articulo mortis.³ Finalement, je voudrais suggérer une lecture parallèle de l'épisode des funérailles de Clorinde dans la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (xii) avec un passage de la fable ovidienne réécrite par son père.

1. La *Favola di Piramo e Tisbe* paraît dans le deuxième livre des *Amori* de Bernardo Tasso, vers la fin de 1534, dans une édition qui comprend également une nouvelle version du premier livre, déjà édité, mais sous une autre forme, en 1531. Ce nouveau recueil marque un moment essentiel dans l'itinéraire littéraire de l'auteur, ainsi que, plus largement, dans l'histoire de la poésie italienne de la première moitié du siècle. La nouvelle dédicace à Ferrante Sanseverino contient une importante prise de position par rapport aux principes de l'imitation poétique. Celle-ci, d'après Tasso, ne devrait pas se restreindre aux genres de la tradition en langue vulgaire (notamment Dante et Pétrarque) mais se tourner vers ceux de la poésie latine – tels que l'épique, l'épigramme, l'ode – dans une perspective d'enrichissement «générique» et linguistique:

anzi pietoso uffizio sarebbe di ciascuno questa ancor giovane lingua per tutti que' sentieri menare che i Latini e i Greci le loro condussero, e la varietà de' fiori mostrandole de' quali l'altre due ornandosi sì vaghe si scopreno a' riguardanti [...] a quella perfezione condurla che dal mondo si desidera e nell'altre due s'ammira.⁴

La traduction de la fable d'Ovide rentre dans ce projet de réappropriation de la poésie classique, qui est commun aussi à d'autres poètes des années trente du Cinquecento (par exemple Luigi Alamanni). En lui faisant place à l'intérieur d'un recueil de poèmes originaux, Tasso témoigne, parmi les premiers, de la volonté de donner à la version poétique ses lettres de noblesse; cela à une époque où la traduction d'une langue classique à une langue moderne est considérée encore par maints hommes de lettres comme un travail négligeable et même nuisible.⁵

Cautionnée par l'autorité habituelle de Cicéron, la réécriture ovidienne est présentée par son auteur comme l'un des nombreux essais d'imitation du vers hexamètre latin compris dans le recueil. Construite selon le schéma du quatrain intercalé d'une autre rime (ABCA-B-CDECD), la fable est en effet un exemple d'expérimentation d'un nouveau discours poétique, musicalement plus souple et fluide:

Per la qual cosa, così come col consiglio d'alcuno amico le altre egloghe e la selva in altra guisa tessei che non fei prima l'epitalamio e l'Alcippo, così forse avverrà, che lasciate ambedue cotai forme, non ben simili a quel vero exametro che d'imitare ho deliberato, ad una terza m'appiglierò, nella quale ora in rima, et ora altrimenti, secondo che alla materia et alla orazione fia di mestieri, liberamente i miei concetti depingerò; alla qual nova e difficile impresa mentre l'arte e l'ingegno vo apparecchiando, non è stato forse mal fatto, che per fuggir l'ozio e la negligenza, col consiglio di Cicerone, che nel primo de l'*Oratore* a ciò fare col suo esempio ne exorta, abbia la favola di Piramo e di Tisbe dalla latina nella nostra lingua tentato di convertire, aggiungendovi però alcuna cosa di mio, che più vaga rendere la potesse [...].⁶

Si Tasso semble apparemment limiter la portée de son essai («dalla latina nella nostra lingua tentato di convertire»), il n'en souligne pas moins l'originalité, en insistant sur les ajouts apportés au modèle pour le rendre plus agréable au public des lecteurs («aggiungendovi però alcuna cosa di mio, che più vaga rendere la potesse»). Ce faisant, il se positionne à l'origine d'un mouvement qui – pour utiliser une formulation célèbre de Schleiermacher – préfère amener l'auteur vers le lecteur que le contraire.⁷ Transformé en véritable mode autour de la moitié du siècle, ce même mouvement sera à l'origine des libres adaptations de poèmes classiques, comme les «belles infidèles» de Ludovico Dolce, de Giovanni Andrea dell'Anguillara ou encore d'Erasmus de

Valvasone. D'ailleurs, il est aisé de penser que les lecteurs auxquels s'adresse Tasso, connaissant déjà très bien l'histoire de deux amants d'Ovide, auraient été surpris (voire même déçus) de trouver une simple version littéraire, verbum ad verbum, dans un livre de poèmes originaux.⁸

Si l'on regarde de près la structure du deuxième livre des Amori il est évident que la position de la Favola n'est pas du tout le fruit du hasard, mais qu'elle est bien le résultat d'un choix attentif de la part de son auteur. La première grande section du recueil (I-XC), construite sur les formes du sonnet et de la canzone, est suivie par une deuxième partie plus expérimentale, véritable cœur du livre, puisqu'elle réalise le projet d'ouverture aux genres de la poésie classique exposé dans la préface. Cette deuxième partie comprend des Inni et ode (XCIV-CII), une Selva pour la mort de Luigi Gonzaga (CIII), un Epitalamio pour le mariage du duc de Mantoue Federico Gonzaga (CIV), la Favola de Piramo e Tisbe adressée à Ginevra Malatesta (CV), six Eglogues (CVI-CXII) et six Elegies (CXIII-CXVIII).⁹ Placée au centre de la deuxième section du recueil – entre les Inni et ode d'un côté et les églogues et les élégies de l'autre – la Favola constitue avec la Selva et l'Epitalamio une sorte de triptyque sur les thèmes de l'amour et de la mort. Un jeu raffiné d'échos stylistiques lie les trois poèmes,¹⁰ dont je ne donnerai ici que quelques exemples. La Selva (adressée à la sœur du disparu, Giulia Gonzaga) s'ouvre sur le motif des larmes que la nature verse pour la mort de Luigi Gonzaga (Selva 18-22 «ch'avresti udito in voce alta e dolente / lagrimar de l'Italia ogni confine. / Lui piansero le piante, e d'ogn'intorno / spogliar d'ombra il terren, lui dolcemente / pianser gli augelli»), motif que le lecteur retrouve au début de la Favola dont le style élégiaque et larmoyant est dicté au poète par la distance qui le sépare de son aimée, Ginevra Malatesta (Favola 19-22 «Deh rivolgete, o cara donna, il core / [...] / che mesto mi vedrete e lagrimoso / dove Salerno il suo gran mar vagheggia»). De plus, dans la Selva le pathos prêté au désespoir de Giulia Gonzaga pour la mort de son frère est mis en scène d'une même façon que celui de Thisbé sur le corps de son amant: «Intanto ella dolente / gridò: Caro fratel, frate a me caro / via più che gli occhi miei, chi mi ti toglie? / [...] ab cielo invido avaro, / a che di tanto bene arricchir questa / vita mortal e questo mondo indegno / per sì tosto ritorlo?» (Selva 112-22) et «Avaro invido ciel, chi ne scompagna? / Chi mi ti toglie e fura, or ch'io dovea / viver teco felice vita e lieta?» (Favola 325-28). Entre le ton lugubre de la Selva et de la Favola, l'Epitalamio, inspiré de Catulle, accomplit plutôt une fonction de repoussoir euphorique. Si le «casto imeneo» de Federigo Gonzaga et Margherita Paleologa est destiné à être couronné par un bonheur qui n'est pas seulement platonique (Epitalamio 66-68 «Beata coppia, a cui con vago aspetto / ride la terra e 'l mare, a cui le stelle / prometton viver lungo e fortunato», 210-12 «Già con l'avorio e con la bianca neve / la verginella il

casto letto preme / e un pieno grembo di piacer ti serba»), l'union de Pirame et Thisbé, bien que souhaitée par les protagonistes («taedaeque quoque iure coissent» Met. IV 60) ne sera accomplie que par la mort, à cause d'une fatalité tragique qui les accompagne dès la naissance (Favola 36-37 «sotto maligne stelle, in questa oscura / vita apersero gli occhi.»).

Dès les premiers vers, la réécriture de la fable ovidienne par Tasso se place sous le signe d'un ton pathétique qui, en s'inspirant de la tradition élégiaque latine, met en rapport choix du sujet et condition du poète-énonciateur (cf. ci-dessous Favola 26-28 «conforme oggetto alla mia vita ria / [...] / angoscia e morte lo mio stile ha preso»). L'histoire d'Ovide perd son caractère originaire de récit enchâssé,¹¹ en devenant autonome et reconfiguré pour un nouveau destinataire féminin:

Deh rivolgete, o cara donna, il core
ov'è chi mai non fia d'altri che vostro,
che mesto mi vedrete e lagrimoso
dove Salerno il suo gran mar vagheggia,
ov'alberga virtute e cortesia,
cantar i vostri onor solo e pensoso,
cercando sempre u' col pensier vi veggia.
Conforme oggetto a la mia vita ria,
ch'altro lungi da voi non è che doglia,
angoscia e morte lo mio stile ha preso:
cantiamo dunque, o bella Musa mia,
or che onesta pietà l'alma m'invoglia,
or che di bei pensier m'avete acceso,
di Piramo e di Tisbe i fieri amori.

(BERNARDO TASSO, *Favola* 19-32)¹²

Amomo se montre sans doute moins soucieux d'échos intertextuels entre la fable tirée des Métamorphoses (qui clôt l'ensemble de ses Rime Toscane) et les autres poèmes du recueil. Contrairement à Tasso, le poète choisit pour récrire Ovide la forme habituelle de la narration en vers, l'ottava rima. Ce faisant, il semble suivre précocement le nouveau chemin de la réécriture des classiques gréco-latins ouvert dans ces années par un autre italien exilé en France, Luigi Alamanni. La première partie des Opere toscane (1532-33) de ce dernier contient en effet une Favola di Narciso, inspirée elle-même des Métamorphoses et redigée également dans la forme métrique de l'ottava.¹³ L'exemple de Tasso a laissé lui aussi des traces sur l'œuvre d'Amomo, où les formes poétiques traditionnelles (canzone, sextine et même un Trionfo en tercets) côtoient les nouvelles expériences d'imitation classique inaugurées une année auparavant par le deuxième livre des Amori (notamment l'éplogue

dialoguée et l'élégie). Si son choix métrique est différent, le projet discursif d'Amomo rejoint cependant celui de Tasso sur le plan de la réorientation pathétique et larmoyante du récit. Egaleme nt décontextualisé par rapport à la narration ovidienne, le nouveau discours poétique est pris en charge par la seule la voix du poète-énonciateur (cf. ci-dessous «Pyramo et Thysbe canto e la lor sorte») qui s'adresse ici à un public choisi («alme leggiadre de' cortesi amanti»), dont il sollicite d'emblée la compassion pour le destin tragique des protagonistes:

Venga qui meco a lamentarsi Amore,
venghin le bianche Gratie e Pasitea
e chi dal primo cielo a tutte l'ore
sopra l'amato Endimion scendea;
venga colma di pianto e di dolore
con gli acidalii figli Cytherea
e faccia Apollo al suon della mia cetra
gemer la pianta e lagrimar la pietra.

E dove corre qualche fresco rio,
s'avvien che arrivi il suon delle mie note,
mormorio renda doloroso e pio
(che chi non piange ciò, pianger non pote).
Pianga in mezzo del ciel quando è piu rio
Borea nel freddo carro di Boote,
Zephiri pianga e fermi il corso il sole
al suol delle dolenti mie parole.

Alme leggiadre de' cortesi amanti,
lasciate l'ombre de gl'usati mirti
e le rose vermiglie e i verdi acanti
e le viole e i papaver'irti,
vestite sol d'amare doglie et pianti
mentre ch'io parlo gl'amorosi spirti,
Pyramo et Thysbe canto e la lor sorte:
spesso suole a pietà mover la morte.

(AMOMO, *Favola* 1-3)¹⁴

L'insistance, qui frôle ici l'hyperbole, sur le motif des larmes, ainsi que le recours foisonnant aux allusions mythologiques nous montrent qu'Amomo a assimilé la leçon de Tasso, dont il récupère aussi la dédicace à un destinataire féminin (ici une mystérieuse «Olimpia») capable d'apprécier le style plaintif inspiré par la fable («e 'l mesto suon del mio amoroso stile»: cf. Tasso,

Favola 21-28 «*che mesto mi vedrete e lagrimoso / [...] / angoscia e morte lo mio stile ha preso*»):

Olympia mia nel cui sguardo gentile
bellezza et onestate han sempre albergo,
perché vi veggio amorosetta umile
lasciar sovente ogni pensiero a tergo
e 'l mesto suon del mio amoroso stile
legger nel foglio ch'io dipingo e vergo,
vi dono, poi che sprezzate oro e ostro,
carte dipinte d'amoroso inchiostro.

(AMOMO, *Favola*)¹⁵

La réorientation pathétique du récit dans la Favola de Bernardo Tasso s'impose au lecteur, dès les premiers vers, de par le poids attribué à la voix du poète-énonciateur. Loin du ton sobre et objectif du narrateur des Métamorphoses, celle-ci se caractérise par la fréquence de ses interventions modalisantes et notamment proleptiques (Favola 53-54 «o lieta vita, se più ardita speme / non fosse nata in lor»):

Sotto maligne stelle, in questa oscura
vita apersero gli occhi, ambi d'etate,
ambi di beltà pari alta e gentile:
e volse la lor fera empia ventura
ch'un muro sol le lor case onorate
partisse; Amor col tacito focile,
ne l'età fanciullesca ancora in erba,
ne' lor teneri cori accese il foco,
tale ch'avendo ogn'altra cosa a vile,
mentre la pargoletta etate acerba
i lor dolci sospir tornava in gioco,
e consentiva alle lor prime voglie,
i semplici pensier partiano insieme:
dolce ricetta ad ambi era un sol loco,
da che il caro Titon la vaga moglie
lasciava a l'onde, fin che ne l'estreme
parti de l'occidente andava il sole
e mandava nel ciel la sua sorella:
o lieta vita, se più ardita speme
non fosse nata in lor; ma così vole
chi ne regge e governa iniqua stella.

(BERNARDO TASSO, *Favola* 36-55)¹⁶

La progression de la passion amoureuse, suggérée brièvement par le poète latin (Met. IV 60 «tempore crevit amor») est ainsi amplement graduée et nuancée par son interprète moderne. C'est que pour Tasso la tragédie des amants commence avec cette première métamorphose de l'affection («i semplici pensier», «il puro e semplice desio») en amour («desir caldi e cocenti»). Il est intéressant de remarquer que le thème de l'opposition de l'entourage familial à l'union de Pyrame et Thisbé (cf. dans le texte latin «sed vetuere patres») n'est pas du tout mis en évidence par Tasso mais plutôt estompé par le recours à la justification de l'honneur sauvegardé:

Crebbe l'etate e col cangiar degli anni
cangiossi il puro e semplice desio,
che viene e parte con l'età novella;
e a far s'incominciar del cor tiranni
pensier più ardit, dal cui grembo uscio
nova speme, e desir caldi e cocenti;
allor viver in altri e in sé morire
incominciar; et a pagare il fio
di lagrime ad Amore, e di tormenti
che fece le lor guancie impallidire.
Portar gli anni il desio, ma gli levaro
l'agio d'addurlo a la bramata riva;
la misera fanciulla con martire
dal proprio padre, a cui gradito e caro
era il suo onor, di libertà fu priva

(BERNARDO TASSO, *Favola* 56-71)

On a considéré cette amplification¹⁷ du texte latin comme un de ces ajouts dont l'auteur, se justifie dans la préface au deuxième livre des Amori pour satisfaire au public des lecteurs.¹⁸ Or, il me semble que Boccace joue un rôle majeur dans cette lecture pathétique et compassionnelle de l'histoire d'Ovide en Italie. Les références à la fable de Pyrame et Thisbé sont nombreuses dans son œuvre, mais les plus importantes sont indubitablement celles contenues dans le chapitre VIII de l'Elegia di madonna Fiammetta (1343-44) et dans l'encyclopédie consacrée aux femmes célèbres, De mulieribus claris (1361-62)¹⁹.

Déjà pour Boccace la responsabilité de la passion incombe à un destin malheureux, une «iniqua sors» dont on peut percevoir un écho dans l'«iniqua stella» (Tasso, Favola 55) de Tasso. La fatalité de l'amour suscite donc non la réprobation, mais plutôt la compassion du lecteur, comme celle de Fiammetta, dont l'importance pour la réécriture élégiaque du mythe au XV^e siècle a été récemment illustrée par Cristina Montagnani²⁰:

Considerate adunque costoro, mi viene la pietà dello sfortunato Piramo e della sua Tisbe, alli quali io porto non poca compassione, imaginandoli giovinetti, e con affanno lungamente avere amato, ed essendo per congiungere i loro disii, perdere se medesimi.²¹

Une même lecture est proposée par Boccace presque vingt ans après, dans le portrait consacré à Thisbé (De mulieribus claris, XIII). Ici le vers d'Ovide «tempore crevit amor» (Met. IV 60) est gradué avec le passage de la «puerilis affectio» de l'enfance au «maximum incendium» de la puberté («in puberem propinquantes etatem»).

Tisbes, babilonia virgo, infelicis amoris exitu magis quam opere alio inter mortales celebris facta est. Huius etsi non a maioribus nostris qui parentes fuerint habuerimus, intra tamen Babiloniam habuisse cum Pyramo, etatis sue puero, contiguas domos satis creditum est. Quorum cum esset iure convicinii quasi convictus assiduus et inde eis adhuc pueris puerilis affectio, egit iniqua sors ut crescentibus annis, cum ambo formosissimi essent, puerilis amor in maximum augetur incendium illudque inter se nutibus saltem aperirent aliquando, iam in puberem propinquantes etatem. Sane, cum iam grandiuscula fieret Tisbes, a parentibus in futuros hymeneos domi detineri cepta est.²²

C'est sous le signe de la passion fatale décrite par Boccace que Tasso mêle à sa reconfiguration du mythe des échos de la plus célèbre des histoires de passion défendue, celle de Paolo et Francesca dans le chant V de l'Inferno de Dante. Le recours fréquent à des expressions telles que «desio», «desiri», «martire», pour décrire la passion amoureuse et ses conséquences sur les amants (par exemple la pâleur) ne sont pas de purs emprunts au répertoire conventionnel de la langue poétique, mais attestent de l'intention de rapprocher, dans la mémoire du lecteur, le récit mythique et l'histoire de Paolo et Francesca.²³ Il ne s'agit pas, d'ailleurs, d'un rapprochement inédit, puisque à cette époque on le retrouve dans des textes appartenant à des cultures très différentes. Ainsi, les deux exemples sont rapprochés dans le discours contre l'amour tenu par Perottino dans le premier livre des Asolani de Pietro Bembo (1505):

Leggete d'Amore quanto da mille se ne scrive: poco o niente altro in ciascuno troverete che dolore. Sospirano i versi in alcuno, piangono di molti i libri interi: le rime, gl'inchiostrì, le carte, i volumi stessi son fuoco. [...] Disperazioni, rubellioni, vendette, catene, ferite, morti, chi può con l'animo non tristo o ancora con gli occhi asciutti trapassare? Né pur di loro le lievi e divulgate favole de' poeti, o ancora quelle che, per essemplio della vita, scritte da loro state sono più gioevolmente, ma eziandio le più gravi istorie e gli annali più riposti ne son macchiati. Che per tacere degl'infelici casi di Piramo e Tisbe, delle sfrenate e illecite fiamme

di Mirra e Bibli e del colpevole e lungo error di Medea e di tutti i loro dolorosissimi fini, i quali, posto che non fosser veri, si furono essi almeno favoleggiati dagli antichi per insegnarci che tali possono esser quelli de' veri amori; già di Paolo e di Francesca non si dubita, che nel mezzo de' loro disii d'una medesima morte e d'un solo ferro amendue, sì come d'un solo amore, trafitti cadessero.²⁴

Dans un tout autre contexte, mais avec une même fonction d'exemplarité négative, la vulgarisation du récit ovidien proposé par la tradition populaire des cantari (XIV^e-XV^e siècles) avait abondamment utilisé l'histoire des amants babyloniens. Le plus répandu de ces poèmes (pas moins de quinze réimpressions au XVI^e siècle) prend congé de ses auditeurs/ lecteurs avec une référence explicite à l'épisode dantesque:

Ma non che di costor, ma mill'e mille
più begli assenpri vi potrei contare,
di Parissi e Tristan, Ercole e Achille
e altri, che saria lungo a narrare,
ch'amor di questa vita dipartille
per non saper suo voglie rafrenare.
Certamente filice sarà colui
che imparare potrà a spese d'altrui.²⁵

Contrairement à l'usage que Tasso fait de l'épisode de Paolo et Francesca, l'évocation de l'intertexte dantesque (cf. «Vedi Paris, Tristano» e più di mille / ombre mostrommi e nominommi a dito / ch'amor di nostra vita dipartille» Inf. V 67-69) sert ici à orienter la réception de la fable comme un exemplum («più begli assenpri vi potrei contare») d'intempérance amoureuse justement punie, dont les destinataires ont intérêt à retenir la bonne leçon («Certamente filice sarà colui / che imparare potrà a spese d'altrui»). Ce faisant, le cantare suit la tradition d'allégorisation du mythe qui remonte aux Integumenta Ovidi de John of Garland (XIII^e siècle) et connaît en Italie son plus grand essor avec les allégories de Giovanni del Virgilio (XIV^e), traduites et vulgarisées par Giovanni dei Bonsignori dans l'Ovidio Metamorphoseos vulgare.²⁶ Dans cette version, qui fut la plus lue de toutes les adaptations des Métamorphoses en italien jusqu'au début du XVI^e siècle, la transformation des fruits du mûrier était interprétée comme la corruption de l'amour chaste de l'enfance («in puerizia ed in castità») en amour sensuel («carnale amore»):

Che le more diventassero vermiglie, questo pone l'autore per figura demonstrativa, con ciò sia cosa che lle more, quando sono per defiorire, sono bianche, e poi che se cominciano a maturare, sono vermiglie. Così quando l'uomo e la donna sono in puerizia ed in castità sono bianchi, senza macula; poi che sono oppressi

da libidine diventano vermigli per lu foco della lussuria, poi neri e tenebrosi per lu peccato, come è la mora, la quale come che tu la tocchi, te fa nere le mano. Così chi conversa con tali peccatori non pò essere che alcuna origine de peccato non acquiste, ed ancora spesse volte per carnale amore s'acquista la morte, sì come avvenne a Pirramo ed a Tisbe.²⁷

Ce long détour à travers de textes appartenant à des époques et à des genres si différents est utile pour mieux saisir sur la longue durée toute la force et l'originalité de l'opération de Boccace, quasiment contemporaine de Bonsignori. C'est notamment dans la paraphrase du De mulieribus claris que Boccace crée cette voix d'un énonciateur empathique au destin des protagonistes:

Quis non compatiatur iuvenibus? Quis tamen infelici exitui lacrimulam saltem unam non concedet? Saxeus erit. Amarunt pueri: non enim ob hoc infortunium meruere cruentum; florentis etatis amor crimen est, nec horrendum solutis: in coniugium ire poterat; peccavit sors pessima, et forsani miseri peccavere parentes. Sensim quippe frenandi sunt iuvenum impetus, ne dum repentino obice illis obsistere volumus, desperantes in precipitium impellamus.²⁸

Si Tasso dans sa réécriture ne retient pas le motif du contraste entre parents et fils (chère à Boccace²⁹ et aux réécritures populaires des cantari), il n'adhère pas moins à cette lecture pathétique qui recherche la compassion et l'identification des lecteurs. Ceux-ci sont en quelque sorte inscrits à l'intérieur même de la fiction poétique, lorsque Thisbé mourante s'adresse à l'arbre métamorphosé pour invoquer le souvenir pieux des «peregrini degni»:

Arbor, che già ricopri la terrena
spoglia mortal d'un amante infelice,
or per coprir di doi, conserva i segni
di tal pietà, sì che si spenga a pena
la memoria, ma 'l tronco e la radice
tua, del sangue di doi molle, s'ingegni
di produr frutto che conforme sia
ad ambi i sangui e testimonio vero
di nostra morte ai peregrini degni
che qui addurrà pietate e cortesia.

(BERNARDO TASSO, *Favola* 331-40)

Dans le récit des Métamorphoses la mort remplace tragiquement la rencontre manquée des amants (Met. IV 156 «quos hora novissima iunxit») dont le tombeau commun symbolise la seule union désormais possible.³⁰ Ce sont les dernières paroles de Thisbé sur le corps de son amant:

tua te manus – inquit – amorque
perdidit infelix. est et mihi fortis in unum
haec manus, est et amor; dabit hic in vulnera vires.
persequar extinctum letique miserrima dicar
causa comesque tui, quique a me morte revelli
heu sola poteris, poteris nec morte revelli.
his tamen amborum verbis estote rogati,
o multum miserie mei illiusque parentes
ut quos certus amor, quos hora novissima iunxit,
componi tumulo non invidetis eodem.

(OVIDIO, *Met.* IV 148-57)

Dans la réécriture de Tasso le motif du «seul tombeau»³¹ pour les deux amants trouve une continuation métaphysique dans la réunion des âmes, libérées enfin de la prison du corps, («l'alma, che rinchiude e serra / questo carcer terreno»), dans l'au-delà.

La tua mano e 'l mio amor t'han fatto guerra
misero, ma ancor io ho mano ardita,
e amor, che insieme mi daranno ardire
di scioglier l'alma, che rinchiude e serra
questo carcer terreno; a l'altra vita
ti verrò dietro, e se del tuo morire
io son stata cagion, sarò compagna,
ché morte (ancor che ciò sola potea)
non mi potrà, mio ben, da te partire:
avaro invido ciel chi ne scompagna?
chi mi ti toglie e fura, or ch'io dovea
viver teco felice vita e lieta?
attendi, anima cara, il passo affrena
ch'io vo teco venir, come solea
mentre mi fu benigno il mio pianeta

(BERNARDO TASSO, *Favola* 316-30)

*C'est que, pour l'auteur de la Favola, l'histoire de Pyrame et Thisbé ne peut plus se terminer avec l'évocation du tombeau commun, comme pour Ovide (*Met.* IV 166 «quodque rogis superest una requiescit in urna»), mais doit s'ouvrir sur une réunion après la mort. Tasso s'empresse de le rappeler au lecteur, de façon symétrique, dans la description de la mort des deux protagonistes:*

Così detto, col ferro il manco lato
ardito si traffisse, e apri le porte

a l'alma, apparecchiata a seguir lei
che già credeva esser nel cielo ascesa
[...]
Così detto, sul ferro crudo e fero
appoggiata col fianco, il freddo core
traffisse, e mandò l'alma ignuda e sciolta
a ritrovar per solingo sentero
l'altra (forse salita al suo Fattore).

(BERNARDO TASSO, *Favola* 249-51, 341-45)

Le chemin sur cette voie «au-delà du tombeau» avait été ouvert encore une fois par Boccace, dans le commentaire final de Fiammetta à l'exemplum des deux amants:

Oh, felici anime, le loro, se così ne l'altro mondo s'ama come in questo! niuna pena di quello si potrà adeguare al diletto della loro eterna compagnia.³²

ainsi que, d'une façon encore plus frappante, dans le chapitre consacré à Thisbé dans le De mulieribus claris:

[...] et arrepto capulotenus ex vulnere gladio, cum gemitu ploratuque maximo nomen invocavit Pyrami oravitque ut Tisbem suam saltem morientem aspiceret, et exeuntem expectaret animam, ut invicem in quascunque sedes incederent. Mirum dictu! Sensit morientis deficiens intellectus amate virginis nomen, nec extremum negare postulatam passus, oculos in morte gravatos aperuit, et invocantem aspexit. Que confestim pectori adolescentis cultroque superincubuit, et effuso sanguine secuta est animam iam defuncti. Et sic quos amplexui placido invida Fortuna iungi minime passa est, infelicem amborum sanguinem prohibuisse non potuit.³³

Lorsque l'Arétin, dans le Ragionamento della Nanna e dell'Antonia (1535), évoque en passant, par la raillerie d'une courtisane, l'histoire des amants d'Ovide pour décrire la gourmandise de frères et de nonnes pendant un banquet («le bocche facevano il medesimo mormorio che fanno quelle dei vermi della seta finiti di crescere quando, indugiato il cibo, divorano le frondi di quelli arbori sotto l'ombra dei quali si solea trastullare quel poveretto di Piramo e quella poverina di Tisbe, che Dio gli accompagni di là come gli accompagnò di qua»), on se demande s'il pense au rendez-vous céleste que Boccace et Bernardo Tasso leur avaient pieusement réservé.³⁴

2. *Si l'œuvre élégiaque (Fiammetta) et encyclopédique, mais à forte connotation pathétique (De mulieribus illustris), de Boccace joue – comme on vient*

de le voir — un rôle essentiel dans la réception du récit ovidien, un autre auteur plus proche chronologiquement de nos réécritures contribue à la création d'un nouveau discours poétique pour la scène des amants in articulo mortis. Dans le chant XXIV (58-93) du Orlando Furioso l'Arioste représente en effet les adieux d'Isabella et Zerbino en s'inspirant des vers d'Ovide, quoique — comme toujours — avec une forte réélaboration personnelle.³⁵ Blessé gravement par Mandricardo, Zerbino expire dans les bras de son aimée; celle-ci, en proie au plus grand désespoir, voudrait se donner la mort. La situation est très différente du modèle classique: dans les Métamorphoses, les deux amants se suicident à cause d'une erreur tragique qui a empêché leur union; dans l'Orlando Furioso, Zerbino est tué en bataille par un adversaire. Malgré ces différences, la rhétorique pathétique dont Isabella se sert pour exprimer ses propos suicidaires rappelle de près la Thisbé d'Ovide:

A questo la mestissima Issabella,
declinando la faccia lacrimosa
e congiungendo la sua bocca a quella
di Zerbin, languidetta come rosa,
rosa non colta in sua stagion, sì ch'ella
impallidisca in su la siepe ombrosa,
disse: — Non vi pensate già, mia vita,
far senza me quest'ultima partita.

Di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi;
ch'io vo' seguirvi o in cielo o ne lo 'nferno.
Convien che l'uno e l'altro spirto scocchi,
insieme vada, insieme stia in eterno.
Non sì tosto vedrò chiudervi gli occhi,
o che m'ucciderà il dolore interno,
o se quel non può tanto, io vi prometto
con questa spada oggi passarvi il petto.

De' corpi nostri ho ancor non poca speme,
che me' morti che vivi abbian ventura.
Qui forse alcun capiterà, ch'insieme,
mosso a pietà, darà lor sepoltura.
Così dicendo, le reliquie estreme
de lo spirto vital che morte fura,
va ricogliendo con le labra meste,
fin ch'una minima aura ve ne reste.

(ARIOSTO, *Orlando Furioso* XXIV 80-82)

Il est légitime de se demander si la promesse d'une union après la mort et l'évocation du tombeau commun qui saura susciter la pitié des spectateurs par Isabella («Qui forse alcun capiterà, ch'insieme, / mosso a pietà, darà lor sepoltura») ont laissé une trace sur les «peregrini degni / che qui addurrà pietate e cortesia» auxquels s'adresse le dernier vœu dans la Favola de Bernardo Tasso.

C'est dans la représentation du désespoir d'Isabella que l'Arioste avait suivi de plus près le texte d'Ovide (cf. Met. IV 137-41 «percutit indignos claro plangore lacertos / et laniata comas amplexaque corpus amatum / vulnera supplevit lacrimis fletumque cruore miscuit»).³⁶

Chi potrà dire a pien come si duole,
poi che si vede pallido e disteso,
la giovanetta, e freddo come ghiaccio
il suo caro Zerbin restare in braccio?

Sopra il sanguigno corpo s'abbandona,
e di copiose lacrime lo bagna;
e stride sì, ch'intorno ne risuona
a molte miglia il bosco e la campagna.
Né alle guancie né al petto si perdona,
che l'uno e l'altro non percuota e fragna;
e straccia a torto l'auree cresse chiome,
chiamando sempre invan l'amato nome.

(ARIOSTO, *Orlando Furioso* XXIV 85-86)

Contrairement à Thisbé, toutefois, Isabella ne tient pas la promesse de se donner la mort. Avec un mouvement typiquement ariostesque d'amortissement du tragique, le narrateur la sauve momentanément grâce à l'intervention d'un ermite «di buoni essempli ornato e d'eloquenza», qui la détourne de son intention:

In tanta rabbia, in tal furor sommersa
l'avea la doglia sua, che facilmente
avria la spada in se stessa conversa,
poco al suo amante in questo ubidiente;
s'uno eremita ch'alla fresca e tersa
fonte avea usanza di tornar sovente
da la sua quindi non lontana cella,
non s'opponea, venendo, al voler d'ella.

(ARIOSTO, *Orlando Furioso* XXIV 87)

La disparation d'Isabella est donc ajournée dans le poème, quand le suicide esquivé à cette occasion pourra enfin s'accomplir héroïquement («con lungo e chiaro nome» Orlando Furioso XXIX 12) face à la violence de Rodomonte. Le personnage est ainsi destiné à incarner non seulement un exemple de fidélité amoureuse, mais aussi d'une rare chasteté (Orlando Furioso XXIX 26, 5-8). Bien avant les commentaires et les études sur les sources classiques de l'Orlando Furioso, la réécriture de la fable ovidienne par Amomo illustre le jeu d'échos intertextuels perçu par un lecteur de l'époque entre les derniers instants de Pirame et Thisbé et ceux d'Isabella et Zerbino.

Come freme sovente la marina
quando di verde il mondo si riveste,
che stringe una fresc'aura mattutina
poi che le rose e le viole ha deste,
fremea l'amante misera e meschina
con le voci pietose amare e meste;
se piangeva a ragion, s'avea dolore
pensilo ogn'uom gentil che sente amore.

Poi ripetendo invan l'amato nome
d'un doloroso pianto empie la sabbia
et indi straccia l'aure crespe chiome
(come se l'aureo crin la colpa n'abbia)
et abbracciando invan l'amate some
giva cogliendo con le meste labbia
l'alma fedel del suo fedel consorte,
che le furava la spietata morte.

E baciando il gelato freddo volto
il lasciò del suo pianto umido e pieno
dicendo «Signor mio chi mi t'ha tolto?
Chi chiuse di quest'occhi il bel sereno?
Chi dalla bocca i bei coralli ha colto,
chi delle ciglia il lampeggiar ameno?
Non ti vanterai, Morte, in alcun modo
avermi sciolta da sì stretto nodo».

(AMOMO, *Favola*)³⁷

De plus, dans ces vers, Amomo produit une habile contaminatio de deux lieux différents du poème de l'Arioste, qu'il rapproche en raison de leurs fortes analogies de situation: la détresse d'Isabella pour la mort de Zerbino et celle de Fiordiligi à la nouvelle de la disparition de Brandimarte (Orlando Furioso

XLIII 157-64). La gestualité tragique du personnage féminin (Isabella «in tanta rabbia, in tal furor sommersa», tandis que dans l'âme de Fiordiligi «risorse/ il furor con tanto impeto e la rabbia» Orlando Furioso XLIII 164) et une même distanciation inattendue du narrateur, qui abandonne le personnage au sommet du désespoir pour changer de matière («Ma torno a Orlando»), contribuaient à superposer ces deux épisodes dans la mémoire du lecteur:

Al tornar de lo spirto, ella alle chiome
caccia le mani; et alle belle gote,
indarno ripetendo il caro nome,
fa danno et onta più che far lor puote:
straccia i capelli e sparge; e grida, come
donna talor che 'l demon rio percuote,
o come s'ode che già a suon di corno
Menade corse, et aggirossi intorno

[...]

Questo et altro dicendo, in lei risorse
il furor con tanto impeto e la rabbia,
ch'a stracciare il bel crin di nuovo corse,
come il bel crin tutta la colpa n'abbia.
Le mani insieme si percosse e morse,
nel sen si cacciò l'ugne e ne le labbia.
Ma torno a Orlando et a' compagni, intanto
ch'ella si strugge e si consuma in pianto.

(ARIOSTO, *Orlando Furioso* XLIII 158, 164)

L'écho du désespoir d'Isabella/Fiordiligi s'était déjà fait entendre, quoique très discrètement, dans la version de Bernardo Tasso:

Pensi chiunque amor ne' lacci stringe
se fu grave il dolor: l'aurato crine
tutto si squarcia e si percuote il petto
[...] Al caro nome
gli occhi coperti di mortali orrori
misero aperse, e con pietosa brama
gli affisò nel bel viso e ne le chiome,
indi li chiuse in queto sonno eterno.
Mentre Tisbe si lagna, e 'l freddo viso,
baciando lava le terrene some
[...]

Vide il suo velo lacerato in terra
e conobbe ch'avea se stesso ucciso:

allor gridò come furiosa e folle
«La tua mano, e 'l mio amor t'han fatto guerra,
misero, ma ancor io ho mano ardita
e amor, che insieme mi daranno ardire
di scioglier l'alma, che rinchiude e serra
questo carcer terreno; a l'altra vita
ti verrò dietro».

(BERNARDO TASSO, *Favola* 289-315)

Tout en suivant le fil de la narration ovidienne, Amomo construit sa version en empruntant tantôt à l'Arioste, tantôt à la Favola de Tasso:

Ahi Thisbe Thisbe in che dolor trabocchi
vedendo il tuo signor morirti in braccio?
Al caro nome alzò Pyramo gli occhi
ancor languendo in l'amoroso laccio,
fin che di morte la saetta scocchi
che in tutto il lievi di sì lungo impaccio.
Visto ch'ebbero il lor caro tesoro
chiusi di nuovo i languidi occhi foro.

Tisbe che vidde star disteso al piano
de la spada crudel il fodro carco
e indi poi giacer poco lontano
il velo causa di sì grave incarco
«Pyramo –disse– la tua propria mano
e amor condotto t'han di morte al varco,
non harò meno io già la mano ardita
e l'amor per seguirte a l'altra vita.

Seguirotti o nel Cielo o ne lo Inferno
né si potrà vantar l'iniqua morte
che non sia stato il nostro amor eterno
e che stata io non sia fida consorte.

(AMOMO, *Favola*)³⁸

L'adbsion d'Amomo au modèle de l'Orlando Furioso ne se limite pas, comme pour Tasso, à l'emprunt du pathos rhétorique et gestuel (par ex. «Poi ripetendo invan l'amato nome / d'un doloroso pianto empie la sabbia / et indi straccia l'aure cresse chiome»; cf. Orlando Furioso XXIX 84 «e straccia a torto l'auree cresse chiome, / chiamando sempre invan l'amato nome»; Orlando Furioso XXIX 156 «Al tornar de lo spirto, ella alle chiome / caccia

le mani; et alle belle gote, / indarno ripetendo il caro nome»), mais elle va jusqu'à intégrer la distanciation ironique du narrateur («come se l'aureo crin la colpa n'abbia»; cf. Orlando Furioso XXIX 164 «come il bel crin tutta la colpa n'abbia»). Si cette distanciation semble complètement étrangère au nouveau discours de la Favola, qui se voudrait larmoyant et empathique, c'est que pour Amomo la voix du poète latin s'efface derrière celle du plus célèbre de ses interprètes modernes.

3. Tout en adoptant un choix métrique différent, les deux réécritures de la fable de Pyrame et Thisbé de Bernardo Tasso et d'Amomo (1534-35) s'inscrivent dans un même projet d'émulation de la littérature classique qui ouvre à la version poétique un espace auparavant inconnu dans les recueils de poésie. Sur le plan de l'intertextualité, le cas de la fable ovidienne montre l'importance de tenir compte, dans l'étude des traductions/réécritures des œuvres classiques à la Renaissance, autant du rapport avec l'original que de toute la tradition de vulgarisation et d'interprétation de celui-ci. Dans notre cas, le rôle de Boccace (notamment de l'Elegia de Madonna Fiammetta et du De mulieribus claris) est essentiel pour comprendre le processus de transformation de l'histoire racontée par Ovide, d'un exemple négatif d'intempérance juvénile à un récit pathétique où les interventions modalisantes du narrateur visent la compassion et l'identification des lecteurs. Dans ce sens, c'est le même Tasso, dans le Ragionamento della poesia (1559), vingt-cinq ans après avoir donné sa version de Pyrame et Thisbé, qui rappelle la fascination du récit ovidien sur le public de ses contemporains:

Qual di voi è che non abbia più volte udito gli stanchi et affannati pellegrini, per render men noioso il fastidio della lunga via, gli amori di Cupidine e di Psiche, o l'infelice caso di Pirramo e di Tisbe cantando con infinita dolcezza gli ascoltanti augelli quasi muovere a compassione?³⁹

La réécriture d'Amomo témoigne de son côté d'une réception très précoce de la version de Bernardo Tasso, une année seulement après sa parution, et confirme la position de son auteur comme un des premiers épigones du nouveau classicisme en langue vulgaire inauguré par Luigi Alamanni et Tasso lui-même.⁴⁰ Le réseau intertextuel s'enrichit cette fois de la présence du modèle ariostesque, qui s'impose dans la réécriture de la fable ancienne comme le nouveau paradigme pour le discours des amants sur le point de mourir. C'est une preuve du fait que, bien avant la réflexion théorique des années cinquante sur la légitimation de l'Orlando Furioso, son auteur avait déjà obtenu pour le mystérieux Amomo le statut d'un classique.

Quant au nouvel envol métaphysique-chrétien greffé sur la conclusion de l'histoire par les réécritures examinées, et notamment par celle de Bernardo Tasso,

il me semble que l'on puisse en distinguer un dernier écho au cœur de l'œuvre de son fils Torquato, dont les suggestions ovidiennes ont été par ailleurs amplement documentées.⁴¹ Je pense ici en particulier à l'épisode des funérailles de Clorinde (Gerusalemme Liberata XII 95-100), dans lequel Tancrède, en proie au désespoir pour la fatalité qui l'a rendu tragiquement responsable de la mort de son aimée, est prêt à imiter les amants d'Ovide (Gerusalemme Liberata XII 83 «e s'uccidea, ma quella doglia acerba, / co 'l trarlo di se stesso, in vita il serba»)⁴². Cependant, il en est détourné par les admonitions de Pierre l'ermite, qui lui rappelle sa mission de combattant chrétien ainsi que l'impiété du suicide aux yeux de Dieu (Gerusalemme Liberata XII 88-89). Adressé au tombeau de Clorinde, l'adieu de Tancrède constitue peut-être le sommet de la sensualité funèbre qui parcourt les rencontres entre ces deux personnages:

Giunto a la tomba, ove al suo spirto vivo
dolorosa prigion il Ciel prescrisse,
pallido, freddo, muto, e quasi privo
di movimento, al marmo gli occhi affisse.
Al fin, sgorgando un lagrimoso rivo
in un languido «oimé!» proruppe, e disse:
«O sasso amato ed onorato tanto,
che dentro hai le mie fiamme e fuori il pianto,

non di morte sei tu, ma di vivaci
ceneri albergo, ove è riposto Amore;
e ben sento io da te l'usate faci,
men dolci sì, ma non men calde al core.
Deh! prendi i miei sospiri, e questi baci
prendi ch'io bagno di doglioso umore;
e dalli tu, poi ch'io non posso, almeno
a le amate reliquie ch'hai nel seno.

Dalli lor tu, ché se mai gli occhi gira
l'anima bella a le sue belle spoglie,
tua pietate e mio ardir non avrà in ira
ch'odio: o sdegno là su non si raccoglie.
Perdona ella il mio fallo, e sol respira
in questa speme il cor fra tante doglie.
Sa ch'empia è sol la mano; e non l'è noia
che, s'amando lei vissi, amando moia.

Ed amando morrò: felice giorno,
quando che sia; ma più felice molto,

se come errando or vado a te d'intorno,
 allor sarò dentro al tuo grembo accolto.
 Faccian l'anime amiche in Ciel soggiorno,
 sia l'un cenere e l'altro in un sepolto;
 ciò che 'l viver non ebbe, abbia la morte.
 Oh se sperar ciò lice, altera sorte!»

(TASSE, *Gerusalemme Liberata* XII 96-99)⁴³

Derrière cette apostrophe de Tancrède on peut distinguer comme dans un palimpseste la trace de la rhétorique pathétique dont Pyrame, entre larmes et baisers, tisse son discours in absentia à Thisbé (également «anima bella») dans la Favola de Bernardo:

Così dicendo il rotto velo accoglie,
 e sotto l'ombra il porta, ove dovea
 gli amorosi desir menare a riva,
 e di lagrime il bagna, che le doglie
 gli aprivano dal cor, dove n'avea
 una profonda e non mai secca vena:
 indi baciato mille volte e mille,
 con dolorose voci alto dicea:
 «Anima bella, che sol per mia pena
 col raggio de le luci alme e tranquille
 facesti il ciel di tue bellezze vago,
 ond'or t'ha tolta a forza, aspetta almeno
 che tinto il ferro di purpuree stille
 venga con te, con cui solo m'appago;
 non gir senza quest'alma al bel sereno
 del terzo ciel, dove t'aspetta Amore;
 né ti sia men che in questa vita grato
 ch'io porti i tuoi pensier meco nel seno,
 tu teco i miei; e del commesso errore
 perdon umil ti chieggiò: e poi che stato,
 lasso, son io cagion de la tua morte
 finiran teco insieme i giorni miei».

(BERNARDO TASSO, *Favola*)

Toutefois, si le vœu final de Thisbé est accompli par un acte de compassion divine et parentale à l'intérieur du récit (Met. IV 163-66 «vota tamen tetigere deos, tetigere parentes / nam color superest, ubi permaturuit, ater / quodque rogis superest una requiescat in urna»), celui de Tancrède, ajourné pour obéir à une mission supérieure, est destiné à rester confiné dans l'espace incertain de l'espoir:

AU DELÀ DU TOMBEAU

sia l'un cenere e l'altro in un sepolto;
ciò che 'l viver non ebbe abbia la morte
Oh se sperar ciò lice, altera sorte!

(TASSE, *Gerusalemme Liberata* XII 99)

Gabriele Bucci

1. Nicole Bingen, *Amomo (1535): Jean de Maumont? Ou Antonio Caracciolo*, dans «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXII (2000), pp. 521-59. On trouve un portrait succinct de ce poète dans le recueil *Lirici europei del Cinquecento*, éd. et choix par G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni et M. Rueff, Milano, Rizzoli, 2004, p. 176.

2. Je partage ici l'avis de Giorgio Cerboni Baiardi, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966, p. 78, lorsque il écrit (à propos des réécritures de Tasso): «non serve troppo, ed è in fondo ingiusto, un esame che promuova a criterio di giudizio il maggiore o minor rispetto del testo italiano all'originale». Ces vagues notions de fidélité/infidélité à l'auteur classique avaient inspiré, par exemple, les considérations de F. Pintor, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, Nistri, 1898, pp. 173-76. Plus récemment le rapport avec le texte ovidien a fait l'objet d'une contribution de Mariacristina Mastrototaro, *La riscrittura del mito: la "Favola di Piramo e Tisbe" di Bernardo Tasso*, dans «Studi Tassiani», XLIX-L (2002), pp. 195-206.

3. Pour les ouvrages cités plus fréquemment, j'utilise les éditions suivantes: BERNARDO TASSO, *Rime*, éd. par Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone, Torino, Res, 1995 (vol. I, éd. par D. Chiodo, le texte de la *Favola* est aux pp. 249-60, je tiens compte des observations de Simone Albonico dans son compte rendu paru dans «Studi tassiani», 1996, pp. 231-36); RIME TOSCANE D'AMO-/ MO PER MADAMA / CHARLOTTA / D'HISCA // STAMPATO IN PARIGI PER SIMO-/ne Colineo il giorno X di novembre / L'Anno MDXXXV (le texte de la *Favola* aux cc. I2v-I8v). Je modernise la graphie et j'introduis la ponctuation. Une autre édition des *Rime* d'Amomo imprimée à Venise en 1538 (Giovanni Padovano e Venturino Ruffinelli) ne présente pas de variantes au texte de la *Favola*; dans les citations des *Métamorphoses* j'utilise le texte établi par Raffaele Regio à la fin du xv^e siècle et qui fut la vulgate du poème d'Ovide pendant tout le XVI^e: Metamorphoseon / Pub. Ovidii Nasonis / libri XV. / Raphaelis Regii Volterrani luculentis- / sima explanatio, cum novis Iacobi Micylli / viri eruditissimi additionibus. / Lactantii Placidi in singulas fabulas argumenta [...] // Venetiis anno MDXLIX; LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, éd. et notes par Remo Ceserani et Sergio Zatti, Torino, Utet, 2006.

4. B. TASSO, *Rime*, I, p. 7.

5. A ce sujet voir Carlo Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, ainsi que *La letteratura nell'età del concilio di Trento*, dans le recueil *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999 (1967), pp. 125-78, 227-54. Bodo Guthmüller, *Fausto da Longiano e il problema del tradurre*, dans «Quaderni veneti», 1990, pp. 9-153 et pour la France, la thèse de Luce Guillermin, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540* (Université de Lille III), 1988, ainsi que les études réunies plus récemment dans Marie Vialon (éd.), *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique*, Université de Saint Etienne, 2001.

6. B. TASSO, *Rime*, I, p. 13. Au sujet de cette préface cf. Barbara Spaggiari *L'enjambement di Bernardo Tasso*, dans «Studi di filologia italiana», 51 (1993), pp. 111-139.

7. Cf. Friedrich Schleiermacher, *Sur les différents méthodes de traduction* (conférence tenue à l'Académie Royale des Sciences de Berlin en 1813), pour la citation exacte cf. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 235.

8. Sur l'autonomie des réécritures par rapport au modèle classique en France, cf. Ann Moss, *Poetry and Fable. Studies in Mythological Narrative in Sixteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, en part. pp. 93-94. Sur le poème mythologique à la Renaissance voir Luciana Borsetto, *La lirica e il poemetto nel Rinascimento. Riscritture e mito*, dans l'ouvrage collectif *Il mito nella letteratura italiana*, vol. I *Dal Medioevo al Rinascimento*, édité par Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana, 2003, pp. 425-60. L'œuvre de Cossio pour l'Espagne est encore riche de suggestions aussi pour ceux qui étudient le milieu italien: José Maria de Cossio, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo (2 voll.), 1998 (1952).

9. Je tiens compte ici de la numérotation de l'édition originale du deuxième livre des *Amori*, qui ne correspond pas à celle de l'édition de Chiodo (cf. le compte rendu de Simone Albonico, ci-dessus n. 2).

10. La *Favola de Piramo e Tisbe* de Bernardo Tasso sera appelée «picciol poema» par son fils Torquato et portée en exemple de composition narrative sur un thème érotique: cf. TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, éd. par Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 108.

11. Dans les *Metamorphoses* la fable est racontée par une des filles de Minée (cf. *Met.* IV 37-54). Celle-ci, refusant comme ses sœurs de participer aux fêtes en l'honneur de Bacchus, la choisit parmi d'autres pour son originalité («haec quoniam vulgaris fabula non est» *Met.* IV 55). Pour le rapport entre narrataire et récit dans cet épisode voir Charles Segal, *Piramo e Tisbe: liebestod, monumento funebre e metamorfosi in Ovidio, Bérout, Shakespeare e altri*, dans Id., *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 165-84.

12. L'autonomisation du récit est commune aussi à d'autres réécritures de la fable à cette époque. Pour la France, voir celle de Jean Antoine de Baïf intitulée *Le Meurier*, publiée dans les *Euvres en rime* (1572-73) mais composée autour de 1552. Cf. JEAN ANTOINE DE BAÏF, *Œuvres complètes*, édition critique avec introduction, variantes et notes sous la direction de Jean Vignes, Paris, Champion, 2002, vol. I, pp. 255-70, avec l'étude de Jean Vignes, *Ovide metamorphosé dans les Poèmes de Jean Antoine de Baïf*, in *Lectures d'Ovide publiées à la mémoire de J.-P. Nèranda*, Etudes réunies par Emmanuel Bury, Paris, Les Belles Lettres, 2003, pp. 265-78.

13. Le recueil d'Alamanni contient également deux autres fables inspirées d'Ovide, celle de Phaëton et d'Atlas, réécrites dans la forme de l'*endecasillabo* sans rimes, pour le texte de la fable de Narcisse: Opere toscane di Luigi Alamanni al Christianissimo Re / Francesco / Primo, Leone, Sebastianus Gryphius, 1532 (première partie), cc. Y4r-Z2r.

14. AMOMO, *Rime toscane*, I 2v. Pour une semblable prise en charge du récit et la dédicace à un destinataire féminin cf. *Le Meurier* de Baïf: «Je veu, Comtesse, en vers tristes chanter / Pyrame et Thisbe [...] Chante Deesse, et l'amour mutuelle / de deux amans, et la fin trop cruelle / pour telle amour»: J. A. DE BAÏF, *Euvres en rime*, p. 256.

15. AMOMO, *Rime toscane*, I 8v. L'abondance d'une mythologie décorative dans l'œuvre de Bernardo Tasso a été soulignée à maintes reprises dans les études qui ont été consacrées à cet auteur, cf. Williamson, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, p. 70, Mastrototaro, *La riscrittura del mito* cit., p. 202. Des indices évidents d'une imitation de la poésie des *Amori* me semblent la référence à Pasithée (la quatrième des Grâces citée fréquemment par Tasso dans le deuxième livre de son recueil: cf. le sonnet *Al sonno* LXIX ainsi que la *Selva a Luigi Gonzaga*, 110) et surtout l'allusion aux amours de Diane et Endymion, longuement évoqués dans la *Favola* 159-67.

16. Cf. au contraire le ton objectif de la narration ovidienne dans la présentation des personnages: «Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherimus alter, / altera, quas Oriens habuit, praelata puellis, / contiguas habuere domos, ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem, / notitiam primosque gradus vicinia fecit; / tempore crevit amor, taedae quoque iure coissent / sed vetuere patres; quod non potuere vetare, / ex aequo captis ardebant mentibus ambo» (*Met.* IV 55-62).

17. Cf. pour ce terme Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 375.

18. Cf. Williamson, *Bernardo Tasso* cit., p. 64: «A sort of *enfances* of the protagonists is added to Ovid's version»; Mastrototaro, *La riscrittura del mito* cit., p. 199: «Bernardo si scosta presto

dall'originale narrando dell'"età fanciullesca" dei due protagonisti [...] creando una premessa più estesa alla storia vera e propria».

19. Cf. aussi la paraphrase en vers de la fable ovidienne que Boccace introduit dans l'*Amorosa visione*, xx 43-xxi 9. Sur les différentes interprétations que l'auteur du *Décameron* donne de cet épisode dans son œuvre cf. Franz Schmitt von Mühlenfels, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffe in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg, Winter, 1972, pp. 39-40.

20. Dans son étude consacrée à une nouvelle anonyme, inspirée de Pyrame et Thisbé, écrite probablement autour de la moitié du xv^e siècle: Cristina Montagnani, "Tutte sian fatte come fu Tisbina": storia di Piramo, di Tisbe e di una novella senza più autore, dans «Medioevo letterario d'Italia», IV (2007), pp. 91-110.

21. GIOVANNI BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*, éd. et notes par Carlo Delcorno, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. V, Milano, Mondadori, 1994, p. 173. Cf. dans la réécriture de B. Tasso, lorsque Pyrame trouve le voile de Thisbé: «sotto l'ombra il porta, ove dovea / gli amorosi desir menare a riva», B. TASSO, *Favola* 228-29.

22. GIOVANNI BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, éd. et notes par Vittorio Zaccaria, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. X, Milano, Mondadori, 1970, p. 67.

23. Voir parmi ces échos: «il puro e semplice desio» (*Favola* 58), «desir caldi e cocenti» (*Favola* 62), «il muro adverso a' suoi dolci desiri» (*Favola* 69): «quanti dolci pensier quanto disio» (DANTE, *Inf.* v 113); «i lor dolci sospir tornava in gioco» (*Favola* 46): «dolci sospiri» (DANTE, *Inf.* v 118); «la misera fanciulla con martire» (*Favola* 95), «con bassa voce il lor martir coperto» (*Favola* 100), «Invido muro / perché del nostro duol diletto prendi? / perché con più pietoso occhio non miri / i martir nostri» (*Favola* 105-108): «martiri» (DANTE, *Inf.* v 116). Sur la lecture "sentimentale" que Boccace fait de l'histoire de Paolo e Francesca (assimilés à la fois à Pyrame et Thisbé et à Tristan et Yseut) cf. Manlio Pastore Stocchi, *Un epifonema per Simona e Pasquino*, dans «Studi sul Boccaccio», VII (1973), pp. 196-200.

24. PIETRO BEMBO, *Gli Asolani*, dans *Prose e rime*, éd. et notes par Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1978 (1960), p. 333.

25. Il s'agit du *cantare* nommé «B», probablement écrit vers la moitié du xv^e siècle et attesté par deux rédactions manuscrites (45 et 50 ottaves) et une version plus longue (69 ottaves), qui connut une grande fortune éditoriale jusqu'au xix^e siècle. Le passage cité ici apparaît dans les trois rédactions: cf. Francesco Alfonso Ugolini, *I cantari di Piramo e Tisbe*, Roma, Tipografia Cuggiani, 1934, pp. 112-35.

26. Cf. pour cette tradition d'interprétation d'Ovide au Moyen Age: Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein, Boldt Verlag, 1981 et du même auteur le recueil *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.

27. GIOVANNI BONSIGNORI da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, éd. et notes par Erminia Ardissino, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 2001, p. 219.

28. BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, p. 726. Pour cette réorientation pathétique du récit ovidien cf. Marie Noëlle Lefay-Toury, *La tentation du suicide dans le roman français du XII^e siècle*, Paris, Champion, 1979, pp. 25-31.

29. Cf. BOCCACCIO, *Amorosa visione*: «Or miri adunque il presente accidente / qualunque è que' che vuol legge ad amore / impor, forse per forza, strettamente. / Quivi credo vedrà che 'l suo furore / è da temprar con consiglio discreto, / a chi ne vuole aver fine migliore. / Vivean di questi i padri, ciascun lieto / di bel figliuolo: e perché contro a voglia / gli strinser, n'ebber doloroso fletto» (XXI 1-9), GIOVANNI BOCCACCIO, *Amorosa visione*, éd. et notes par Vittore Branca, Milano, Mondadori, 2000 (1974).

30. Dans le traité *De Ordine* (I 5, 24), Saint Augustin avait placé la fable d'Ovide au centre d'une discussion avec son élève Licentius sur le danger de la poésie, à laquelle il oppose la recherche du vrai bonheur par la philosophie, cf. Salvatore Battaglia, *Piramo e Tisbe in una pagina di Sant'Agostino*, dans Id., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 51-61.

31. Sur la présence de ce motif dans la littérature du Moyen Âge cf. Nicolas James Perella, *The Kiss Sacred and Profane*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969, part. pp. 140-47.

32. BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta*, p. 173. Pour l'exclamation pathétique finale voir Pastore Stocchi, *Un epifonema* cit., p. 197.

33. Cf. surtout dans le passage cité: «invida Fortuna» (Boccace): «avaro invido ciel, chi ne scompagna?» (*Favola* 125); «et exeuntem expectaret animam, ut invicem in quascunque sedes incederent: «a l'altra vita ti verrò dietro» (*Favola* 321), «attendi, anima cara, il passo affrena / ch'io vo teco venir» (*Favola* 328-29).

34. PIETRO ARETINO, *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, éd. et notes par Nino Borsellino, Milano, Garzanti, 2005, p. 17.

35. Cf. Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1900, p. 457, ainsi que Augusto Romizi, *Le fonti latine dell'Orlando Furioso*, Torino, Paravia, 1896, pp. 123-25. Ce dernier rappelle à juste titre l'importante médiation de l'histoire d'Irroldo et Tisbina dans le *Roland amoureux* de Boiardo (I 12, 3-89). Dans ce célèbre épisode, inspiré d'une nouvelle du *Décameron* (x 5), les deux amants décident de se donner la mort pour éviter que Tisbina se marie à Prasildo, conformément à une promesse qu'elle lui a faite. Si le discours qui exprime les intentions suicidaires des amants dans le poème de Boiardo a été sans doute présent à la mémoire de l'Arioste (cf. notamment BOIARDO, *Orl. Inn.* I 12, 51-56), la conclusion de l'histoire et la moralité du personnage féminin dans les deux épisodes sont complètement différentes, voir même opposées. Les deux amants de Boiardo ne meurent pas et après le départ d'Irroldo, Tisbina accepte de bon gré la main de Prasildo, en faisant de nécessité vertu («Ciascuna dama è molle e tenerina / così del corpo come della mente»).

36. Comme le notent les plus importants commentaires au poème tels que ceux de Bigi et Ceserani-Zatti.

37. AMOMO, *Rime toscane*, 16r.

38. Cf. ARIOSTO, *Orlando Furioso*: «Chi potrà dire a pien come si duole, / poi che si vede pallido e disteso, / la giovanetta, e freddo come ghiaccio / il suo caro Zerbin restare in braccio?» (*Orlando Furioso* XXIV 85-88), «Di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi; / ch'io vo' seguirvi o in cielo o ne lo 'nferno» (*Orlando Furioso* XXIV 81-82).

39. Le *Ragionamento della poesia* fut prononcé à l'Accademia della Fama de Venise en 1559 et publié trois ans plus tard: cf. *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, édités par Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970-74, vol. II, p. 583.

40. L'exemple de Bernardo Tasso aura une grande influence notamment sur les réécritures mythologiques en Espagne (Boscán, Montemayor): Cossío, *Fábulas mitológicas en España* cit., I, p. 98.

41. Après les études positivistes de Vincenzo Vivaldi, *La Gerusalemme liberata studiata nelle sue fonti*, Trani, Vecchi, 1907, cf. plus récemment Claudio Scarpati, *Il nucleo ovidiano dell'Aminta*, dans Id., *Tasso, i classici e i moderni*, Milano, Antenore, 1995, pp. 75-104 (spécialement consacré aux échos de la fable de Pyrame et Thisbé); Antonio La Penna, *Aspetti della presenza di Ovidio nella «Gerusalemme Liberata»*, in «*Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*», dans Atti del convegno (Salerno e Fisciano, 25-27 gennaio 1993), éd. par I. Gallo et L. Nicastrì, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 293-321.

42. La Penna avait déjà rappelé la présence du pathos de Pyrame dans l'expression du désespoir de Tancrède, bien que dans un autre passage (T. TASSO, *Gerusalemme Liberata* XII 79): cf. La Penna, *Aspetti della presenza di Ovidio* cit., p. 316.

43. TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, éd. et notes par L. Caretti, Milano, Mondadori, 1992.